



HABITABILIDADE CRÍTICA NAS INSTALAÇÕES DE MUNTADAS - O ESPAÇO/TEMPO NOS DISPOSITIVOS DE PODER E DE FUGA

A habitabilidade crítica é um modo conceitual e sensorial para pensar as instalações do artista catalão Antoni Muntadas. Nelas se desdobram dispositivos críticos que estabelecem processos experienciais e reflexivos nos quais se encenam as distintas formas de controle e de alienação da sociedade, desenvolvidas principalmente pela publicidade, o desenho, a arquitetura, as redes e os meios de comunicação. Estas instalações operam como dispositivos de percepção e reflexão no sentido em que Foucault e Deleuze os definiram e assim traçam linhas de fuga e dinâmicas de poder que permitem a ruptura.

Habitabilidade¹ crítica seria a forma pela qual é possível explicar as obras de Muntadas, especialmente as instalações, pois nelas se viabiliza um espaço/tempo que atua como dispositivo, como possibilidade para uma reflexão crítica de uma relação maquínica de linhas de força, poder e saber² que espetaculariza as formas de controle exercidas sobre a sociedade; ou como construção de uma experiência para a tomada de consciência e a emergência de uma ou várias linhas de fuga³ que permitam manejar uma prática de resistência que dê conta das fissuras e rupturas, possibilitando ver cada um destes sistemas de representação do poder: os meios de comunicação como a arquitetura, o *design* e a publicidade.

Habitabilidade crítica se refere a uma forma particular de estar e refletir nas videoinstalações e instalações multimídia, de imagem-espço e imagem-tempo⁴. Refere-se a um espaço/tempo conceitual, sensível, de percepção e de reflexão, por sua vez⁵, no qual se realiza uma experiência dupla, tanto no nível conceitual quanto sensorial, das condições de controle, de três formas de dispositivo que se sobrepõem na sociedade atual⁶: a *sociedade disciplinar*: principalmente através de arquétipos como o estádio, a sala de assembléias, a coletiva de imprensa, o museu, a cidade, a limusine, os centros comerciais, os bancos, aeroportos, o jardim e a Bienal, nos quais existe uma interdependência manipulada entre a arquitetura e o tipo de técnica de poder que se procura agenciar. A *sociedade de controle*: a das infovias nas quais acredita-se que exista uma liberdade, mas na verdade são formas em espiral e recorrentes de estabelecer o domínio: a internet, a televisão, a imprensa e a publicidade. Por último, a *sociedade biopolítica* ou a *biopolítica do poder*: a sociedade da informação e, logo, a sociedade do conhecimento é o objeto de venda do capitalismo e, ao mesmo tempo, por ele, este conhecimento tem sido cercado e orientado finalmente para exercer o controle diretamente sobre a geração, manipulação e interrupção da vida biológica.

1. Tenho tratado desta questão em HERNÁNDEZ, Iliana (org.). *Estética de la habitabilidad y nuevas tecnologías*. Bogotá: Centro Editorial Javeriano/ Departamento de Estética, 2003, e *Mundos virtuales habitados: espacios electrónicos interactivos*. Bogotá: Centro Editorial Javeriano/ Departamento de Estética, 2003.

2. Conceito de dispositivo em Michel Foucault, que tem a ver com o fato de que o dispositivo nutre uma crítica negativa que permite estar sempre alerta, tomar consciência e compreender o que acontece de forma reflexiva.

3. Conceito de dispositivo em Gilles Deleuze, que se inscreve em uma lógica vitalista; nele haveria sempre uma fissura, um lugar de fuga que permitiria a emergência do novo como ruptura com a história e a dominação.

4. "El modo de ser del pensamiento se constituye a partir de una imagen-espacio y una imagen-tiempo y estas imágenes establecen el fundamento estético del pensar".
Tradução livre: "O modo de ser do pensamento se constitui a partir de uma imagem-espaco e uma imagem-tempo e estas imagens estabelecem o fundamento estético del pensar".
GARAVITO, Edgar. *Tiempo y espacio en el discurso de Michel Foucault*. Bogotá: Carpe Diem, 1991, p. 6.

5. Ver o desenvolvimento desta conceituação de espaço tanto de percepção como de reflexão, que define as instalações, em meu livro: *Mundos virtuales habitados: espacios electrónicos interactivos*. Op. cit.

6. Ainda que, a partir dos textos de Foucault, cada uma delas tenha se conceituado como aparecimento sucessivo em distintos momentos da história, é evidente que nenhuma delas vai desaparecendo ou é recolocada, mas, na verdade, todas elas se reúnem e sobrepõem no momento atual. Sem dúvida é interessante apresentá-las aqui na ordem em que emergiram e se têm acumulado como formas de controle, que se pode entender acontecendo entre os séculos XVII, XIX e XX.

Estas três formas de dispositivos críticos e negativos⁷ desenvolvidas por Michel Foucault ficam evidentes nas instalações de Muntadas. Por outro lado, Gilles Deleuze apresenta a idéia de um dispositivo que também recria o agenciamento das forças como elemento fundamental, mas centra-se nas linhas de ruptura⁸, de fuga, e, conseqüentemente, na possibilidade de escapar dos mecanismos de controle pelas vias da autoconsciência, dos micropoderes e ao se colocar no lugar de *fora*¹⁰. Atividade processual que, da mesma forma, posso interpretar nas obras do artista Muntadas. Essencialmente, nestes dispositivos não se podem evitar as relações spatiotemporais e a experiência como fundante da própria instalação e do propósito de cada projeto, do mesmo modo a questão do poder, como objetivo crítico das instalações em sua forma não soberana, e sim de controle, e que, nas palavras de Foucault, se refere a: "lo que se ejerce sobre las cosas y las personas, la 'habilidad' de modificarlas, usarlas, consumirlas, destruirlas, un poder que surge de 'aptitudes' inherentes al cuerpo o transmitidas por instrumentos exteriores"¹¹. Este poder se relaciona com a comunicação, "pues sin duda alguna comunicar es siempre una cierta forma de actuar sobre otra persona o personas"¹².

The Limousine Project:

Este dispositivo consiste em um subespaço da cidade como arquétipo de poder, este lugar é o setor financeiro de Manhattan, um superespaço que faz circular um veículo de poder: a limusine, aqui com seu sentido pervertido e transformado, para se converter no próprio lugar da evidência de sua intencionalidade. Ocorrem descobertas através de palavras-slogans sobre o que este veículo representa para a sociedade de consumo e o controle capitalista. Mas chama a atenção, especialmente, como se produz uma inversão de papéis, um contraponto com a paisagem da cidade que se vê do automóvel e se filma (ícones de poder colocados nos edifícios de fachadas aparentemente transparentes, de bancos e multinacionais), e que o deslocamento da limusine permite visualizar a quem se desloca para o interior; não mais a admiração, a suposta confiança e segurança de quem normalmente olha do lugar do poder, mas sim um novo olhar crítico que se instala. Assim, esta visão da cidade, que está implícita no olhar, pois não aparece recriada através da representação, dialoga com as imagens dos slides projetados nos vidros escuros do carro, que efetivamente falam do entorno que se está percorrendo e por extensão de muitos outros lugares do mundo com essas mesmas características. Passa-se de um lugar: a cidade e seus arquétipos, para as imagens e as palavras como o espaço da linguagem e dos símbolos. Por último passa-se ao lugar de uma reflexão e de uma prática/aplicação da sociologia crítica, por exemplo, através da experiência que planeja o dispositivo, ou seja, a instalação móvel. Esta emite em seu conjunto um olhar, um trajeto crítico, um deslocamento em diferentes níveis: um estável e real que se transforma em um deslocamento conceitual.

Stadium:

Esta obra é definida estruturalmente, por seu autor, na inter-relação entre quatro elementos que, em conjunto, funcionam como intermediários dos sistemas de representação midiática e do poder: arquitetura, mobiliário, atividades e símbolos.

Estes quatro elementos estão destinados a cada um dos cantos da sala escura da instalação e, através de projeções de imagens, dão conta de tais características. As atividades previamente determinadas nestes espaços arquetípicos atuam também como parte do sistema de controle, pois suportam, elas próprias, a história oficial da arquitetura, na relação com as estratégias do poder político, especialmente originado em Roma, nessa relação entre controle de massas e espetáculo, que se acentua na era moderna com o *stadium*, na relação espetáculo de massas e mercado, como estratégia agora definitiva e única da política e da economia como uma só. Sobre este assunto, as observações do sociólogo Zygmunt Bauman sobre o panóptico¹³ apontam uma comparação; mesmo este arquétipo não sendo uma prisão, sem dúvida, contém todos os elementos de estruturação e organização do espaço através de arquibancadas em exhibições em que todos olham a um só centro (o espetáculo, lugar de controle do olhar) e cada um dos espectadores pode ser visto e por fim controlado, já que a disposição das cadeiras em círculo os deixa expostos, mas mesmo assim olhar e consciência estão manipulados para a recepção e o aplauso de um espetáculo que se oferece ao mercado e que conduz ao adormecimento, ao efeito sedativo do ruído da multidão, das luzes, das imagens midiáticas dos anúncios publicitários. A arquitetura pública normalmente apresenta este tipo de estruturação, aparentemente desenhado para o funcionamento adequado de seus usuários, mas onde a idéia de sessão pública é justamente funcional para os interesses específicos, invisíveis¹⁴; é altamente rígida, pouco flexível, não se pode escapar da visão, ela é um sistema de vigilância mesmo, assim como o são também, em geral, todos os arquétipos como a empresa, a biblioteca, a escola, o ginásio, os centros comerciais e os aeroportos.

O mobiliário indica as características de imagem corporativa, de propaganda e da idéia de comodidade e controle da ordem pública que o *stadium* em questão quer buscar. Os elementos como a cor e os materiais do mobiliário permitem entender as características midiáticas e de mercado tanto do evento quanto do próprio recinto, conforme a cidade ou o tipo de *stadium* no qual se encontram. Mas principalmente a padronização dos elementos das cadeiras e bancos desempenha um papel central nesta idéia de ordenação; a uniformidade das cores, além da uniformidade e do grande número de cadeiras, define o central do arquétipo, a impossibilidade do individual, o controle total que cada espectador deixa exposto ao ter aceito um número dentro deste espaço: ou seja, sua dominação. Esta questão é própria do desenho (industrial) e de sua relação com o mercado, que também persegue de forma invisível a homogeneização dos indivíduos através da idéia de público-espectador, que é tratado e conduzido

7. Tomamos aqui a palavra "negativos" como negatividade, conceito desenvolvido pelo esteta Theodor Adorno, que descreve uma forma particular do pensamento para estabelecer uma crítica que não pretende sintetizar-se ou mudar logo até solução alguma, afirmação ou positividade, mas que se mantém em sua condição crítica e nela enraíza sua potência.

8. É necessário entender que aqui o conceito de ruptura coincide minuciosamente com o de emergência ou o de novo, no sentido de novidade ou de evolução, muito menos de progresso e moda, mas justamente no sentido de inatualidade, para uma possibilidade de surgimento da diferença como prática de resistência, próprio objeto das instalações.

9. O lugar de fora para Gilles Deleuze (ainda que também tenha sido desenvolvido por Michel Foucault) tem a ver com o pensamento e por fim a imagem-pensamento que somente acontece nas margens do saber, da ordem e da história. Como exemplo da questão, também nos diz Foucault: "Lo nuevo no procede de una sociedad de discurso, ni de un centro académico, sino del afuera de los ordenamientos vigentes en el saber de una época". Tradução livre: "O novo não provém de uma sociedade de discurso, nem de um centro acadêmico, mas de fora dos ordenamentos vigentes no saber de uma

época". FOUCAULT, M.
El sujeto y el poder. In:
GARAVITO. Op. cit.,
p. 42.

10. "El espacio y el tiempo pueden comprenderse como la fuerza o potencia de aglutinación del discurso. Más que ser la forma del decir o del pensar, la imagen-pensamiento es la fuerza de un espacio y de un tiempo que relacionan automáticamente una idea y otra idea, un pensamiento y un objeto, un autor y un lector, etc.". Tradução livre: "O espaço e o tempo podem compreender-se como a força ou potência de aglutinação do discurso. Mais que ser a forma de dizer ou de pensar, a imagem-pensamento é a força de um espaço e de um tempo que relacionam automaticamente uma idéia e outra idéia, um pensamento e um objeto, um autor e um leitor". GARAVITO. Op. cit., p. 21.

11. Tradução livre: "O que se exerce sobre as coisas e as pessoas, a 'habilidade' de modificá-las, usá-las, consumi-las, destruí-las, um poder que surge de 'aptidões' inerentes ao corpo ou transmitidas por instrumentos exteriores". FOUCAULT. Op. cit., p. 74-75.

12. Tradução livre: "Pois sem dúvida alguma comunicar é sempre uma certa forma de atuar sobre outra pessoa ou pessoas". Idem.

13. "El panóptico puede describirse como un modelo de la sociedad total; un modelo en

como uma massa, um rebanho através de um espaço, guiado por um sistema de sinais e publicidade já conhecido, como os avisos de *exit*, os elementos simbólicos, de uma forma semelhante à condução de um interno¹⁵ cuja execução se torna um espetáculo¹⁶.

Na realidade o dispositivo do *stadium* tem semelhanças com o panóptico, mas funciona horizontalmente, ao contrário de fazê-lo de forma vertical. Isto é, no panóptico o lugar central estava reservado ao que vigia e domina sem ser visto ou sem ser vulnerável e as quatro alas de sua arquitetura se estendiam verticalmente do centro para fora, deixando os espectadores expostos à visão do inspetor. Ao contrário disto, no *stadium* se produz este controle através de duas camadas, a superior, que dá acesso ao público para acomodar-se nas arquibancadas e olhar, e a inferior, que dá acesso ao observado, ao espetáculo, ao agenciamento manipulado, ao interno, ao herói, ao mártir, o que irá catalisar o desejo da multidão. A estrutura do *stadium* divide cuidadosamente, por meio de corredores e escadas de acesso, estes dois tipos bem diferenciados entre as massas que olham e as que são observadas, e a nenhum deles é concedido um lugar privilegiado, mas sim um lugar invisível. Já o lugar do governante ou do inspetor principal é localizado em algum camarote central da arquibancada. O lugar daquele que olha os comportamentos de ambos os níveis e toma decisões a respeito do que deve acontecer nessa representação do poder. Um quarto elemento, perfeitamente inserido no sistema, praticamente gestor de toda a idéia nos nossos *stadiums* contemporâneos, são os meios de comunicação como a televisão, ao vivo e gravada, e a publicidade, que multiplicam a cena até cada um dos receptores nas suas residências, produzindo nada diferente do já explicado, mas mantendo a posição de controle e de uniformização do lugar passivo destinado ao espectador. Desta forma, os indivíduos são convertidos em público, manipulam-se as subjetividades a favor do que impõem os meios de comunicação de massa e se desprende toda a possibilidade de ação-reação que não esteja dentro do cenário já representado por este sistema, evidentemente até o ponto de esquematizar os comportamentos, que vemos nas imagens sobre atividades que são projetadas em um dos cantos da instalação.

A peça central, à qual não é possível ter acesso pela proximidade com as colunas, pode ser entendida como uma forma de fuga que a obra adquire como dispositivo, ou seja, é a única possibilidade que o visitante tem de gerar uma autoconsciência e encontrar uma linha de ruptura do cenário e sistema representado. Ou seja, ao lugar mesmo do *stadium* não podemos ter acesso (ou não devemos ter acesso), é um lugar já cercado¹⁷ da sociedade, é preferível nos colocarmos fora de uma pequena arquibancada exterior às escadas, que nos permite sentar para observarmos a história do poder nas nossas costas¹⁸. O espetáculo acontece no interior e o vemos projetado pelos *slides* exteriores, mas somos convidados a observá-lo com uma consciência crítica, a habitar criticamente este lugar, entendendo que o conjunto de colunas e a arena do centro indicam um espaço de controle, próprio das sociedades disciplinares nas quais,

Foucault nos explicava, os comportamentos estão em plena relação *ad infinitum* dentro de um sistema de poder que se representava por meio de arquétipos.

A separação de 40 cm entre as colunas não deixa o corpo passar para o espaço interior da arena, trata-se de um *stadium* que não tem arquibancadas interiores, somente a representação do público através da projeção de vídeo do centro. O arquétipo oficial aqui é pervertido, de modo que as arquibancadas se localizam no exterior, no *fora* do dispositivo¹⁹, na margem, no lugar onde é possível pensar criticamente o que acontece no próprio interior do arquétipo de controle. Esta inversão entre dentro/fora é elemento central da obra, já que o lugar destinado ao público é questionado através de sua representação em espelho nas imagens também exteriores nos quatro cantos da instalação, mas, principalmente, do lugar destinado ao visitante da instalação - já que talvez pese a sua primeira intenção de querer, por hábito, ter acesso ao interior do espaço arquitetônico -, que é definitivamente o fora do *stadium*; do que se pode ver de fora; do fato de se ter a possibilidade de criar umas linhas de subjetivação através do espaço conceitual de percepção e reflexão que é a instalação.

A arena ideológica, o espaço de luta, o espaço de poder, finalmente fica fechada, quase trancada entre pilastras simulando colunas gregas, praticamente vetada à participação, sendo somente acessível através do olhar quase mórbido do visitante, para quem são revelados: por um lado, a forte relação entre o *stadium* moderno, o circo romano e o anfiteatro grego, e por fim todo o peso do senso de dominação por uma genealogia do poder nos arquétipos que este tipo de espaço tem ao longo da história; e, por outro, evidencia-se como, através das imagens, se tem criado uma midiatisação do que é o interior deste recinto, que se volta ao visitante da instalação em termos de seu próprio *voyeurismo*, do qual parece não se libertar, pois os meios de projeção, de comunicação e de representação atuam inclusive fora do próprio arquétipo e de seu raio de controle. Situam-se em todos os lugares ao mesmo tempo: “se vê de as todas partes, se transporta a todos os lugares ao mesmo tempo”²⁰. Todavia ali reside a reflexão crítica final que a obra de Muntadas pretende fazer e é como poderemos nos situar verdadeiramente fora de um mundo que extrapolou as técnicas de poder, antes concentradas somente no espaço e em seus arquétipos, e que agora se multiplicam abarcando também o tempo e os contextos por meio das imagens midiáticas. Aqui, o fora e o lugar de fuga se fazem praticamente impossíveis, ou seja, são negativamente experimentados através da obra, de forma tal que somente a observação crítica atenta seja o último lugar de fuga possível, destinado pelo dispositivo ao visitante²¹.

O som se junta ao espaço/tempo para relacionar estas duas formas de controle predeterminadas: as do espaço e as do tempo, elas aparecem na imagem mental através da memória, são os próprios sons de um *stadium* e de um televisor que transmite, ao vivo ou gravado, o acontecimento midiático. É a retenção habitual da memória neste tipo de evento, que tem deixado marcas em nossas mentes, que perturba, já que, ao estar deslocado de contexto (estamos em um dispositivo em uma galeria), evidencia a composição desses aplausos, gritos, *slogans*, publicidade, com o efeito em *loop*, repetição e insistência, o que nos faz

miniatura confinado a un edificio rotatorio, un modelo idealizado de una sociedad perfecta”.

Tradução livre: “O panóptico pode ser descrito como um modelo da sociedade total; um modelo confinado em um edifício rotativo, um modelo idealizado de uma sociedade perfeita”. BAUMAN, Zygmunt.

Libertad. Madrid: Alianza, 1992, p. 37. Por sua vez Michel Foucault lhe chamou “dispositivo prisão” ou “máquina ótica para ver sem ser visto, imersa em uma historicidade dos dispositivos, que coincide com os regimes de luz”. Apud DELEUZE, Gilles. ¿Qué es un dispositivo?. In: CANGUILHEM, Georges (org.). Michel Foucault, filósofo. Barcelona: Gedisa, 1997, p. 156. N. do T.: O texto “O que é o dispositivo” de Gilles Deleuze foi traduzido para o português e editado em O mistério de Ariana. Lisboa: Vega, 1996.

14. “En el Panóptico la libertad de algunos hace que la dependencia de otros sea no solo necesaria sino rentable; la falta de libertad de una parte hace posible la libertad de otra”. Tradução livre: “No panóptico a liberdade de alguns faz com que a dependência de outros seja não somente necessária, mas sim rentável; a falta de liberdade de uma parte faz possível a liberdade de outra”. BAUMAN. Op. cit., p. 34.

15. "Los internos del panóptico (esta máquina de control universal) están definidos únicamente por la intención a la que su confinamiento ha de servir - la intención desde luego de quienes los internan. Las condiciones bajo las cuales se los coloca mientras están confinados deben ser calculadas cuidadosamente para servir de la mejor manera a los fines de quienes los confinaron". Tradução livre: "Os internos do panóptico (esta máquina de controle universal) estão definidos unicamente pela intenção à qual seu confinamento irá servir - a intenção sem dúvida dos que os internam. As condições sob as quais são colocados enquanto estão confinados devem ser cuidadosamente calculadas para servir da melhor maneira possível aos fins dos que os confinaram". Idem, p. 22-23.

16. Em *Vigiar e Punir*, Michel Foucault pesquisa e dá conta de como a execução de um condenado por parte do governante, proposta como um ato público e de espetáculo, foi proibida e desapareceu faz pouco tempo, já no início do século XX, se bem que evidentemente se reproduza agora de outras formas. FOUCAULT. *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI, 1990.

17. *Conceito do sociólogo Zygmunt Bauman em seu livro Sociedad sitiada*. Madri: Alianza, 2002.

refletir sobre o esvaziamento de sentido para nós desses sons, manifestações midiáticas do mercado e de uma série de agenciamentos de interesses políticos e econômicos.

The Board Room:

Nesta obra chama a atenção como o arquétipo, a princípio neutro em sua disposição espacial, assim como no seu mobiliário, torna-se evidente diante do olhar em um espaço que decididamente contém uma natureza dominante e de controle do poder, como a "terceira dimensão do espaço interno" de que nos falava Deleuze²². Trata-se da sala de assembléia, neste caso em relação com o poder e a ordem global, que, desde o exercício da manipulação midiática pelos líderes religiosos, exacerba de propósito a questão de tais espaços. É interessante notar como, através das obras de Muntadas, se faz visível algo que normalmente não é, que somente aparece na estreita relação entre arquétipo, tipologia espacial (também contemporânea) e poder, controle, a partir de diferentes ângulos. Por outro lado, se faz visível a relação entre o tipo espacial e o processo midiático que relaciona, de modo que se produz uma amplificação do próprio espaço arquitetônico, superando as dimensões e o alcance da sala para extrapolar através dos meios. Quer dizer, ao mostrar como as ações acontecem em um espaço físico, na verdade as obras superam os limites deste e definem seu impacto e afetação muito além, principalmente através das redes dos meios e seu mecanismo midiático. Para ilustrar isto, a obra ainda produz uma inversão entre o privado da sala e o público dos meios, através de transmissões (vídeos) que cada um dos retratos exibe no lugar da boca, de forma que se traz ao espaço da sala o efeito do massivo, mas internalizado no mesmo lugar de sua origem. Isto quer dizer que o midiático volta ao seu lugar de origem, a sala de assembléias, origem no sentido deste espaço ser o lugar onde se tomam decisões que afetam a muitos. O mobiliário e a decoração usados para esta obra compõem-se especificamente através da disposição e das características dos retratos dos líderes religiosos, mas também pela organização da mesa e das cadeiras como uma sessão de dirigentes, delimitando o papel que estes líderes representam no próprio lugar do controle.

Uma inversão entre público e privado é produzida, na qual o privado, sendo o espaço uma sala de assembléias, se revela em sua condição de manipular de forma interna o sistema de convicções, para tornar-se público, através de sua exibição em uma instalação para ser visitada e gerar uma reflexão. Por outro lado, aquilo considerado eminentemente público, como as transmissões de discursos através dos meios, é extraído de seu contexto da televisão para se colocar aqui em cada um de seus autores, em um espaço aparentemente privado, o que na verdade demonstra como estes conteúdos se originam em verdadeiros monopólios da religião midiaticizada, o que evidentemente é um espaço privado em nível econômico.

O fora da obra ocorre quando presenciamos a cacofonia dos discursos,

simultaneamente, em uma amplitude de tempo que por repetição nos indica que nos encontramos diante de um episódio de manipulação e de um sistema de controle. O espaço/tempo da obra é gerado na relação entre a imobilidade da própria instalação como representação do sistema de decisões, através do mobiliário e da nomenclatura do espaço, contrastando com o tempo dos vídeos em *loop*, que repetem diversas vezes os mesmos conteúdos e saturam o espaço das dimensões múltiplas, principalmente temporais do midiático. O espaço se amplia através das significações que ocorrem nos meios para desencadear uma reflexão no *fora*, no lugar de fuga do dispositivo através do trajeto e da percepção da obra.

The Press Conference:

A *entrevista coletiva* ou *Coletiva de imprensa* é uma obra eloquente sobre a situação de controle que exercem os meios, especialmente a imprensa e a televisão, através de seus representantes. Esta mesma situação acontece politicamente em nível global ou em um país, por exemplo, como a Colômbia, em relação à situação de conflito e à opinião midiática sobre o que acontece. Esta instalação gera um dispositivo no qual se evidenciam os meios de comunicação como um poder central e de onde, em torno a uma parafernália de *podium* e microfones, o entrevistado daquele momento está ausente, por muitas razões; sua opinião não conta, pois a manipulação midiática já definiu previamente a notícia, mas também porque ninguém é responsável, ou ninguém se faz responsável pelo que é difundido. São declarações já imbricadas no próprio sistema dos meios, em seu jogo, que não têm relação com uma veracidade e que não fazem outra coisa senão contribuir para a desinformação. Também este talvez esteja ausente porque *já tenha desaparecido*, ou na realidade a sua voz nunca tenha sido reconhecida ou não se tratasse mesmo de uma opinião que decretasse nada definido, mas sim que poderia mudar a qualquer momento ou apresentar elementos ocultos.

Sem dúvida é o próprio lugar de onde se origina toda a transmissão que se relaciona com seu espelho na transmissão colocada diante de um televisor que apresenta, em *loop*, distintas declarações em entrevistas coletivas e emissões de noticiários, assim como um tapete de manchetes da imprensa que indica como os fatos são transformados em acontecimentos e em notícias para difundir. No meio dessa relação de forças entre a origem da palavra e sua difusão transformada pelos meios, encontra-se o lugar do público: vazio, inexistente, coberto de lençóis brancos, que lembram sua ausência ou suas desapareições. Na verdade nunca foi presente, nunca foi convocado, simplesmente atuará como receptor passivo da relação de forças do dispositivo ou também como parte do jogo do mecanismo político-midiático. Novamente o próprio lugar atua estruturando-se a partir do mobiliário e da forma espacial, para mostrar a exacerbação da difusão e sua distribuição, antes da veracidade, do conteúdo ou do sentido de tal atividade. O lugar do *podium*, cercado de microfones, converte o lugar das

18. O filósofo Edgar Garavito se pergunta qual é o lugar da história para Foucault: "es lo que queda a sus espaldas, es de lo que nos diferenciamos. Entonces qué tiene Foucault al frente? Lo in-actual del acontecimiento, aquello que podemos llamar el evento, o fuerza del acontecimiento que impide integrarlo a un molde temporal". Tradução livre: "é o que deixa às suas costas, é do que nos diferenciamos. Então que tem Foucault a frente? O in-actual do acontecimento, aquilo que podemos chamar o evento ou força do acontecimento que impede integrá-lo a um modelo temporal". Op. cit., p. 36.

19. "Un dispositivo es una especie de ovillo o madeja, un conjunto multilineal. Está compuesto de líneas de diferente naturaleza y esas líneas no abarcan ni rodean sistemas cada uno de los cuales sería homogéneo por su cuenta (el objeto, el sujeto, el lenguaje) sino que siguen direcciones diferentes, forman procesos siempre en desequilibrio (...). Los objetos visibles, las enunciaciones formulables, las fuerzas en ejercicio, los sujetos en posición son como vectores o tensores. Las dimensiones de un dispositivo están dadas en términos del decir y del mirar: son curvas de visibilidad y curvas de enunciaci6n. Son máquinas para hacer ver y para hacer

hablar". Tradução livre: "Mas o que é um dispositivo? É antes de mais nada uma meada, um conjunto multilinear, composto por linhas de natureza diferente. E, no dispositivo, as linhas não delimitam ou envolvem sistemas homogêneos por sua própria conta, como o objeto, o sujeito, a linguagem etc., mas seguem direções, traçam processos que estão sempre em desequilíbrio (...). Os objetos visíveis, as enunciações formuláveis, as forças em exercício, os sujeitos numa posição são como vetores ou tensores. As dimensões de um dispositivo estão dadas em termos do dizer e do olhar: são curvas de visibilidade e curvas de enunciação. São máquinas para fazer ver e para fazer falar".

DELEUZE.

Op. cit., p. 155.

20. BAUMAN.

Op. cit., 1992.

21. Deleuze diz: "En un dispositivo hay líneas de fisura, de fractura. Desemmarañar las líneas de un dispositivo es en cada caso levantar un mapa, cartografiar, recorrer tierras desconocidas. A esta fisura o ruptura le equivale el trazo de una línea de sub-jetivación, que debe hacerse en la medida que el dispositivo lo deje o lo haga posible. Es una línea de fuga, se escapa a las líneas de control".

Tradução livre: "Em um dispositivo existem linhas de fissura, de fratura. Desemaranhar as linhas de um dispositivo é em cada caso desenvolver um mapa, cartografar, percorrer terras desconhecidas. A

declarações e idéias em algo hiper-representado, lugar-show, altamente iluminado e superexposto, que não terá mais opção que não seja converter ali mesmo os fatos em uma forma de linguagem perfeitamente midiaticizada.

O espaço/tempo desta obra se constrói através da contraposição com o espaço/tempo social local e com os conteúdos das notícias²³, sem excluí-los, só que estes operam na relação entre o espaço da instalação e o tempo da transmissão, atraindo ao lugar de origem a transmissão emitida, a um lugar no qual o emissor desapareceu, em realidade a emissão já teve lugar e a ausência está presente faz bem pouco tempo. Isto sinaliza que, na verdade, a difusão midiática é uma espécie de *sem fim*, na qual os conteúdos são reciclados permanentemente, de modo que este mecanismo reproduz a si mesmo sem necessidade de ir até as fontes dos fatos ou à sua análise em alguma outra forma de sentido. Desta maneira o dispositivo se organiza através da inexistência de alguém no *podium*, assim como da inexistência do público, de forma que fique evidente o sistema dos noticiários como uma roda que gira por si própria, no espaço que se converte em arquétipo e que agencia tal desenvolvimento de uma espetacularização para o mercado de consumo de acontecimentos.

O Aplauso:

Esta obra me parece se relacionar com a anterior, pela tensão entre o transmitido e o papel do público. Se bem que na anterior o público esteja ausente e nesta o público esteja fortemente presente através do ruído cacofônico e interminável de seus aplausos. Em ambas o público está confinado à situação de ator passivo, de receptor midiático e indiferente do transmitido, de cúmplice de certa forma das atrocidades que se cometem, diante de sua imóvel capacidade de manifestar-se contra, tão diminuída devido ao medo e à zombaria que exerce qualquer uma das formas de controle do poder.

Existe novamente uma transmissão, mas esta já não está em proporção com um espaço arquitetônico funcional como na entrevista coletiva, na qual o televisor e sua transmissão atuariam como locutor, som, voz ativa do que um entrevistado, político, emitiria através dos microfones. No lugar dele, na instalação, decididamente o espaço sai de todos os seus limites físicos possíveis, para a própria imagem ser o lugar do espaço. Quer dizer, já não há espaço, a imagem o tem todo abarcado (estas telas de grandes dimensões). Imagens de noticiários são transmitidas alternando assuntos de bastidores, beleza e banalidades com assuntos de violência insuportável, mas real, sucedendo-se simultaneamente; da mesma forma que isto pode ser observado e segue sendo transmitido diariamente nos noticiários. Como grande fundo um público impassível aplaude, indistintamente, um e outro tipo de imagens, ou seja, não os distingue, já não pode distinguir. Na Colômbia, faz sessenta anos que a opinião pública encontra-se perfeitamente manipulada e a videoinstalação evidencia o fato de que o público atribui o mesmo lugar a todos os fatos como informação midiática. É interessante nesta obra que o próprio espaço tenha

desaparecido da instalação, não há espaço, somente tempo (tempo de transmissão de imagens), todo o meio midiático de massa foi devorado, a superdimensão dos meios na Colômbia chegou a enormes proporções, que nesta obra se evidenciam. A notícia como ruído; os fatos já não são vistos e sim escutados, na verdade fundem-se com o forte murmúrio de um único e interminável aplauso, que confunde qualquer possibilidade de gerar sentido através da transmissão destas imagens.

O *fora* e o lugar de fuga do dispositivo situam-se na condição de observar com atenção, no tempo, de fora do dispositivo televisão-espectador, a síntese da violência destas imagens em relação direta com o aplauso. Também se encontram no fato de se observar aplaudindo, na inversão e contraposição de papéis, o enfrentamento de dois públicos. O público que aplaude refletido nas telas e o que assiste e reflete sobre a obra; na verdade trata-se ou deveria tratar-se do mesmo público (a obra foi realizada e instalada na Colômbia), e é ali que reside sua potência, pois acontece literalmente uma autoconsciência da situação de manipulação midiática e de passividade de seus habitantes, quer dizer, revela-se como a população tem assumido um papel de público-espectador, sem participação, sem sequer opinião formada a respeito de seus fatos. Trata-se de um público que se converte em imagem televisiva, imagem midiática, automaticamente, no próprio momento de se ver, e que se autoquestiona ao sentir-se visto por este público que aplaude o próprio espectador (visitante) da obra, em sua condição de ser imediatamente capturado pelos meios de massa.

Somente um olhar atento produz afecções nos espectadores, um olhar que se detém, crítico, analítico e sensível por parte do visitante pode encontrar o próprio lugar da liberação do dispositivo e esta mesma condição é a que se indica para exercer frente às transmissões televisivas que se mostram na obra. Desta forma, se organizam linhas de força entre dois públicos: um em frenesi de aplauso, outro em atitude crítica e de observação, sobre o qual reside a intenção da obra; e contamos com duas imagens: ambas midiaticizadas e manipuladas, tanto as da transmissão dos conteúdos dos noticiários como as do público, que assiste indefeso à sua difusão. Estas duas imagens enfrentam-se com uma terceira imagem mental: a do visitante, talvez ainda não midiaticizada, em quem geram uma reação, uma afecção, através de uma imagem-memória do que tem sido visto nos noticiários, de como é sua prática de observação da televisão e de como encontra possivelmente uma saída, uma ruptura a esta condição constante neste país.

Haute Culture:

Alta cultura é uma das obras mais significativas de Muntadas na relação entre o culto e o popular dos meios de massa e de consumo. Existe uma imbricação entre dois tipos especiais: o museu e o centro comercial, mas principalmente duas formas de ser da cultura, uma de elite e outra de massa e popular. A primeira, originada na tradição europeia do renascimento, mas espe-

esta fissura ou ruptura equivale o traço de uma linha de subjetivação, que deve fazer-se à medida que o dispositivo deixe ou faça possível. É uma linha de fuga, escapa das linhas de controle". DELEUZE. Op. cit., p. 156.

22. *Ver o desenvolvimento deste assunto no espaço.*

Idem, p. 155.

23. *Para distinguir estes dois tipos de espaço e tempo, entre os da história e os do dispositivo como instalação, vejamos o que nos diz Edgar Garavito a respeito do pensamento de Michel Foucault: "El espacio y el tiempo social son exteriores al espacio y el tiempo del pensamiento. Pero el espacio y el tiempo del pensamiento tampoco debe ser confundido con un espacio y un tiempo referenciales, es decir, con el espacio y el tiempo de los que habla el pensamiento elaborado discursivamente. Cuando se dice que hay un espacio y un tiempo del pensamiento no debe creerse entonces que se trata de las condiciones sociales e históricas en las que se desenvuelve el pensamiento, ni tampoco del espacio o del tiempo de los que el pensamiento habla. El espacio y el tiempo del pensamiento son una estética immanente al propio pensamiento y no se hallan fuera de él".*

Tradução livre: "O espaço e o tempo social são exteriores ao espaço e tempo do pensamento.

Mas o espaço e o tempo do pensamento tampouco devem ser confundidos com um espaço e um tempo referenciais, quer dizer, com o espaço e o tempo do pensamento dos que fala o pensamento elaborado discursivamente. Quando se diz que há um espaço e um tempo do pensamento não se deve acreditar então que se trate das condições sociais e históricas nas quais se desenvolve o pensamento, nem tampouco do espaço ou do tempo dos que o pensamento fala. O espaço e o tempo do pensamento são uma estética imanente ao próprio pensamento e não se encontram fora dele". Op. cit., p. 20.

cialmente em sua mutação moderna, formada na história, mas agora manipulada e sem flexibilidade. Por outro lado, uma mais recente, criada na sociedade de consumo, popular e massiva, que se localiza a meio caminho entre modernidade e meios, ou, mais exatamente, em um desvio que conduz da modernidade até os meios de massa e que devorou tanto o popular quanto o moderno. Mas, na verdade, a obra exerce uma crítica sobre a pretendida distinção entre a alta e a baixa cultura, já que na realidade o mundo atual nos mostra que uma não existe sem a outra, o museu já está invadido de muita rigidez em suas formas de sentido e de apresentação, o que tem gerado inclusive uma seleção por parte das massas de outros espaços mais próximos a seus desejos de consumo como os centros comerciais. Por sua vez, a obra denota a confrontação entre estes dois tipos de espaço, planejada na sociedade de hoje em dia, na qual o lugar do centro comercial absorve o museu ou na qual o museu talvez tenha perdido a capacidade de reunir e principalmente a relevância ou a distinção diante de outro espaço. Mas finalmente o que a obra fala é de uma quase impossibilidade, já no começo do século XXI, de tentar diferenciar dois mecanismos que em última instância são a mesma coisa, a única diferença é o tipo de produto que agenciam. Isto devido essencialmente à economia capitalista, ao consumo, à manipulação e à hegemonia de uma cultura que se transforma em horizontes menos elaborados em relação ao sentido, habitando uma homogeneização interessada fundamentalmente no lúdico e no esvaziamento de toda a reflexão. Na verdade o museu é o centro comercial e vice-versa.

A obra, uma peça em balanço suportando em cada extremo uma transmissão ao vivo de cada um dos espaços mencionados, leva a cabo a opinião pública como questão. Este é o elemento catalisador da obra, já que se atribui o lugar da interpretação, *voir*, opinião flutuante, mutante, ao público que passa, que transita por cada um destes espaços e define qual destes arquétipos é o lugar privilegiado da cultura hoje em dia. A fragilidade da peça em balanço indica a própria fragilidade de se colocar nas mãos da opinião este tipo de assunto. Acaba, assim, por dar conta de como a cultura vem se homogeneizando de tal forma que esta discussão já não tem mais sentido para o público. Estes dois espaços têm se tornando intercambiáveis e para isto o meio tem contribuído, o que aparece representado nos dois monitores, que projetam um espaço nitidamente antagônico.

City-museum:

Esta instalação: *Cidade-museu* toma como questão o *voyeurismo* e o clichê com o qual várias cidades têm se convertido, através do turismo e de suas indústrias culturais, em simples objeto de uma visão fragmentada e equivocada, despojando-se de sua vida doméstica, real e cotidiana. Na instalação, o espectador é convidado a observar a cidade através de alguns pequenos buracos e frestas onde somente se vê clichês de cartões postais, imagens recorrentes totalmente construídas pelos imaginários que o comércio e o turismo desejam

vender. O turista-espectador vê a si próprio na posição de observar, fotografar a obviedade, a montagem, a cópia, a representação e o imaginário (nunca definitivo) de que uma cidade se agencia. É o olhar desatento do consumo até o próprio consumo; na verdade a cidade não está ali. Trata-se também da cidade que é literalmente despojada de sua própria vida para ser recolocada pelo que o turista deseja encontrar nela e que lhe tem sido informado através das imagens midiáticas. É uma forma de consumo da cidade, oposta à experiência e a uma relação espaciotemporal com o espaço urbano. Na verdade sua negação. O lugar de fuga do dispositivo de controle se apresenta justamente quando o espectador observa a si próprio na posição de turista e gera-se uma reflexão de tomada de consciência. A relação entre o *voyeurismo* como tema de várias obras de Marcel Duchamp e esta obra é evidente, pois justamente se dá conta, através da experiência sensível do olhar, do mecanismo que agencia através do registro de todo o sistema de turismo e, por fim, da superdimensão dos símbolos recorrentes de uma cidade, como Paris ou Bruges. A parafernália que estrutura todo este sistema de controle tem a ver com muitos elementos do espaço urbano que são acondicionados: a arquitetura, as reproduções artísticas, as câmeras fotográficas e de vídeo para o registro, o próprio urbanismo - seus passeios a pé, os circuitos que se geram para transitar por um lado e não por outro. Barcelona e Veneza parecem ser os exemplos mais literais desta construção mental de tais formas de entender a cidade, sendo habitada por estrangeiros, sempre externos. Esta obra vai se conectar mais adiante com a obra do Pavilhão em Veneza, na qual justamente se mostrará como a cidade se encontra despojada de si mesma, desabitada e só existe na relação com seus eventos midiaticizados e convertidos em mercadoria - no caso de Veneza: a Bienal de arte e o mapa geopolítico que constrói e reconstrói permanentemente os Jardins. Em Veneza, assiste-se ao abandono político do mundo, à sua absorção total pela questão da disputa feudal do território, mediada pelo capitalismo e pelo consumo midiático da arte e de suas imagens complementares.

The File Room:

O conceito de arquivo como interstício entre a arqueologia do saber e a genealogia do poder, desenvolvido por Michel Foucault²⁴, pode ser a forma de análise desta obra, já que Muntadas justamente gera um espaço aberto para uma outra história não-oficial da arte, uma história viva, que reúne as censuras de arte. O que é a arte? O que tem sido excluído dela, não só do ponto de vista dos teóricos e curadores, instituições, mas também na perspectiva dos orçamentos, do capitalismo, dos poderes políticos e das hegemonias históricas de certos países sobre outros, de certos nomes sobre outros, assim como de assuntos e conteúdos?

A arte, na sua origem o lugar da abertura, de outros olhares por definição, é evidenciada aqui como dispositivo de controle, de rigidez e de censura, como os outros meios. O conceito de arquivo é usado em uma relação

24. "La Arqueología del saber es la descripción de las cosas dichas en relación con el sistema de formación de los enunciados, remite a una imagen-espacio, mientras que la genealogía del poder en tanto que emergencia de una práctica remite a una imagen-tiempo". Tradução livre: "A arqueologia do saber é a descrição das coisas ditas em relação ao sistema de formação dos enunciados, remete a uma imagem-espaco, enquanto que a genealogia do poder emerge de uma prática que remete a uma imagem-tempo". *Idem*, p. 25-26.

crítica ou de busca de outros sentidos para a arte, nas redes como a internet, lugar possível para a denúncia, ao invés de novo recinto para as formas de consumo. Por outro lado, a partir do conceito de arquivo, a obra supõe fazer emergir outras conexões entre os elementos históricos que dêem conta de fissuras, rupturas que a mesma história oficial tem tornado invisível. Não se arquiva por acumulação, não num sentido positivista, arquiva-se para se dar conta dos esquecimentos, das intenções por ocultar, para fazer uma genealogia do poder. O arquivo adquire um sentido, uma vida própria ao ser alimentado permanentemente pela rede, mas principalmente pela possibilidade de acesso e de vínculo entre novos elementos, o que gera o possível sentido para a acumulação de uma certa informação censurada.

Por outro lado, fazer uma arqueologia da arte como saber, indagando pelos elementos que em sua história não se inscrevem, denota o único lugar possível que a arte, com algum sentido, teria hoje em dia. Quer dizer, é mesmo no fora da arte, em suas margens (como acontece com outras coisas), que talvez realmente seja possível notar a arte, no sentido de uma crítica, uma reflexão e uma evidência sensível que gera autoconsciência ou tomada de consciência sobre algo. Com a condição de homogeneização e mercantilização de nossa sociedade é quase impossível acreditar que exista arte dentro do próprio sistema das instituições. Se bem que a obra talvez não o planeje assim, quero relacioná-la aqui com o ocorrido no nazismo, no qual todas as pinturas realizadas pelo *groupe d'artistes dégénérés*²⁵, assim chamados por Hitler, foram excluídas por ele, supostamente por usar cores e não acatar os cânones marcados por seu governo, contra o qual elas na verdade agenciavam rupturas. Tempos depois, é no chamado trabalho artístico que encontramos um período valioso.

A obra se apresenta também como um dispositivo spatiotemporal ao planejar um espaço próprio como lugar do arquivo, um arquétipo também, quase entre arquivo e biblioteca. É o lugar da investigação da informação revelada, mas também o lugar da informação oculta. É a biblioteca da Idade Média, explorada e diversificada com as mais desconhecidas informações, é o arquivo e a própria arqueologia da arte no sentido de Foucault, é como traçar novamente a história da arte, mas pelas censuras que vem sofrendo. Por outro lado trata-se da justaposição contemporânea de informação no próprio turbilhão de um novo meio de massa: internet, no qual convivem elementos verdadeiros e inverossímeis, fonte de todas as dúvidas, mas também boa fonte do *fora* de outros fatos vetados, velados pelos mecanismos invisíveis de consumo de arte e sua manipulação econômica. Parece-me que o conteúdo deste arquivo se move entre a pesquisa sobre estas censuras, sua outra história, em contraste com a história reconhecida, e entre a anarquia do manifestado através de um meio como a internet. No meio deste espaço está o público e o papel que este adquire para observar, discernir, supor, entender e escolher sobre o que ali está exposto. Ao final não existe dúvida alguma e sobre cada história recai uma quantidade de veracidade, estabelecendo de toda forma uma

25. Ver pesquisa de Olivier Revault d'Allones sobre l'art dégénéré, a partir da estética negativa de Theodor Adorno.

continuidade sólida do que tem sido a censura. O espaço físico atua muitas vezes como grande metáfora de armazenamento de dados e sua possibilidade de manipulação, sua obscuridade, estruturação através de simbólicas gavetas, a confrontação entre o espaço físico de um arquivo e o espaço virtual da internet, a imobilidade do primeiro, a maleabilidade, mas também a atualização, ampla distribuição e acesso do segundo.

O arquivo físico indica um espaço físico, controlado, com dono, quase autor, moderno, sendo o espaço virtual quase seu contrário, hipermoderno. De certa forma assistimos à coexistência de dois tipos de dispositivos de Foucault: as *sociedades disciplinares*, como a biblioteca, e o segundo, as *sociedades de controle*: as infovias de informação, aparentemente libertárias, mas na verdade imersas em outras formas mais estendidas de domínio.

Between The Frames: The Forum:

Esta obra antecessora e relacionada com o Pavilhão da Bienal de Veneza organiza um dispositivo no qual a imagem-espaço e a imagem-tempo se imbricam para dar lugar a uma relação de distribuição da forma paradoxal de operação de um saber como a arte, conformado por instituições, docentes, curadores e mercadores, onde o espectador flutua entre distintas formas discursivas deslocadas de seu contexto, através de imagens alusivas a formas mecânicas da cidade, e revelam-se os mecanismos invisíveis da genealogia do poder ocultos sob todos estes procedimentos da arte e de seus circuitos. A imagem-espaço está colocada através do dispositivo geral que divide, em porções aparentemente iguais e de forma circular, um lugar de salas e apresentações dos distintos capítulos que o conformam. Por sua vez se dividem as imagens de vídeo difundidas em cada televisor, os quais se localizam nas salas onde se ilustra com arquétipos que lembram formas mecânicas do mercado e da era industrial e urbanizada. De outro modo a imagem-tempo é representada pelos discursos que estas gravações de professores, teóricos e demais agentes dos mecanismos vão argumentando em outra forma de arquivo, diferente da anterior, mas na qual, de forma oposta, se agencia o reconhecido, não o censurado, os próprios instrumentos principalmente de linguagem e da voz em relação com um poder centrado em nomenclaturas que uns e outros recebem na repartição de um sistema de controle.

A ruptura do dispositivo acontece tanto na relação entre os discursos quanto nas imagens-espaço do contexto urbano (quase mecânicas) que a alteram. Este deslocamento gera a evidência sobre a manipulação que se exerce e a relação com o entorno e, por outro lado, sobre a própria disposição espacial do lugar da instalação; sua forma circular como uma repartição, sua fragmentação em capítulos, seções e quadrantes acaba por sintetizar outra arqueologia da arte como saber e sua subestruturação. Mas especialmente próxima, já que se apresenta a organização da arte desta forma, pois uma série de elementos externos, do contexto e da sociedade midiática e de consumo nos quais nos encontramos, determina também e fortemente o que está acontecendo neste

sistema.

CEE Project:

Um projeto que destaca o uso de um elemento básico de decoração e mobiliário: um pequeno forro de mesa ou tapete, um objeto normalmente padronizado e reproduzido através do mecanismo industrial, sem outra finalidade que o comércio, a publicidade de imagens corporativas e o uso cotidiano e indiferente, nesta obra é substituído pelo mesmo elemento, mas pensado pelo artista para exercer um lugar de igualdade, nas mesmas características aqui descritas, a algo discursivamente agenciado pelos governos e os setores de poder econômico como *importante e de alta participação e compromisso de seus cidadãos*: “a configuração da comunidade econômica européia”. Chama a atenção especialmente que a crítica se exerça para alcançar o lugar de equivalência entre o desenho industrial e os agenciamentos de poder e consumo, por exemplo o projeto de Europa. Os interesses do *design* industrial se evidenciam perfeitamente ligados aos da identidade corporativa e seus objetivos de manipulação, a publicidade de outra forma de produtos de consumo. Neste caso uma forma de relação econômica, sobre a qual em seu momento os habitantes e cidadãos de cada país não estavam de acordo nem haviam proposto. Um dispositivo que revela os enunciados discursivos de um projeto global em processo, centrado no intercâmbio econômico não-igualitário e na ausência de referências no social e cultural.

On Translation: I Giardini:

On Translation indica também um processo aberto, a partir do qual se realizam diferentes aproximações a distintos assuntos. *On Translation: I Giardini* é uma instalação multimídia recente, desenvolvida para a Bienal de Veneza no Pavilhão Espanhol. Nela se organiza um dispositivo complexo composto, ajustado nas várias peças, que são colocadas em diálogo com este contexto. A primeira questão a ressaltar é a disposição espacial do pavilhão, um centro e uma periferia, como que repetindo a organização político-econômica dos países que assistem e participam do domínio desse mecanismo de mercado que é a Bienal.

Quero começar por um de seus vértices e não pelo centro, ressaltando dois de seus elementos: os vídeos *On Listening* e *On View*. Estes dois vídeos se localizam no interior do pavilhão, mas em suas margens, pois o Pavilhão realiza uma geopolítica em seu interior, ou seja, coloca no lugar central um espaço de esvaziamento, de descanso e de passagem, onde aparentemente não acontece nada, mas na verdade é o próprio lugar da ironia, pois este representa o centro da hegemonia dos países convidados com pavilhão na Bienal. A esta questão voltaremos mais adiante, para analisar os aspectos do mercado da arte e do mercado imobiliário, a especulação urbana e o funcionamento global, representado em escala dentro da Bienal, que opera como um ambiente previsto

para a macroeconomia mundial.

Voltando à localização dos vídeos mencionados e da instalação *Applauso* e *The bank*, estes se encontram no fora do espaço/tempo da própria Bienal, fazendo funcionar o pavilhão como um lugar possível para dizer o que sempre tem ficado excluído, pelo mapa geopolítico dominante. *On Listening* apresenta uma leitura do espaço/tempo em uma sociedade também dominante, mas mostrando um contexto cotidiano, perfeitamente midiaticizado pelo telefone celular, mostrando uma paisagem arquitetônica e por sua vez tecnológica e midiática sobre o escutar, mas onde, na verdade, não se escuta nada, seus protagonistas falam por telefone celular no espaço de um corredor relativamente pequeno e sem se falar entre si, sem sequer se ver; este plano único mostra uma forma de esvaziamento de sentido, o deslocamento das funções do espaço e a perspectiva nitidamente aberta do horizonte de um espaço físico que perde seu sentido como tal e se projeta a outros lugares através da escuta que seus protagonistas supostamente realizam. O vídeo é também uma forma de definir a atual condição de falta de comunicação no espaço e exclusiva comunicação à distância no tempo. Privilégio do tempo sobre o espaço, desprovendo-se do espaço, seus lugares e contextos, para dar-lhe uma função ao mesmo tempo sempre accidental, para atender aos requerimentos de consumo da telecomunicação. Por outro lado o vídeo por extensão metafórica indica o que acontece com a própria Bienal, muitas pessoas que fazem filas, desconhecidas, ausentes de todo o diálogo *in situ*, que assistem a um espetáculo midiático que sempre faz referência a outra coisa, nunca a si mesmo, nem à cidade de Veneza, mas extrapolando para outros significados externos e conexões até perder o limite e o final de tal cadeia.

On View faz referência ao espaço/tempo, mas do olhar, enquanto o anterior estava planejado sobre o escutar; estas duas atividades básicas são principais na sociedade de imagens audiovisuais contemporânea midiaticizada. Neste olhar, também, não vemos nada, não sabemos quem são os protagonistas dessa imagem em movimento. Ambos os vídeos são autênticas imagens-tempo no sentido em que Deleuze²⁶ explicava: pois apresentam a própria ruptura de sua continuidade, através da tensão que oferece o *loop*, a repetição, a insistência, a impossibilidade de olhar o que é visto, a falta de sentido e, sem dúvida, a cotidianidade desse tipo de imagem e como o reconhecemos quase como universal. A ruptura ou fissura da imagem-tempo apresenta-se por fora, na realidade do espaço e nas estruturas narrativas da imagem audiovisual; trata-se de uma imagem-tempo que emerge como forma de uma genealogia do poder que perfaz as atividades cotidianas e, em especial aqui, a Bienal como sistema. A imagem-tempo supera os limites do espaço e suas referências de contexto, que incluíam também a função, a forma e o conteúdo para deslocar-se até um dispositivo crítico, que opera não pelo próprio espaço determinado, mas pela transformação que emerge em paralelo com a imagem-tempo, no horizonte de mostrar as fissuras como acontecimento. Os enunciados de tais lugares se organizaram com a modernidade através de imagens-espaço, nos termos de

26. DELEUZE, Gilles.
La imagen-tiempo:
estudios sobre cine 2.
Barcelona/ Buenos Aires/
México: Paidós, 1986.

Foucault: de *dispositivos disciplinares*, arquetípicos. As rupturas dos dispositivos instalativos críticos como os de Muntadas se organiza através de imagens-tempo que equivalem aos dispositivos de controle, onde o controle não se exerce desde o domínio do próprio espaço, mas a partir de elementos que se encontram localizados fora, neste caso as telecomunicações, tanto no escutar como no olhar, em suas relações de consumo e no tipo de sociedade de mercado de que dispomos. Neste sentido é mais complexo pensar em um dispositivo crítico que dê conta de rupturas no segundo tipo de dispositivos, pois localizar nele o fora do poder deve superar inclusive os limites do fora do espaço, para fazer emergir uma imagem-pensamento a partir de uma imagem-tempo. Isto, no meu modo de ver, é o que conseguem os vídeos de *On Listening* e *On View*.

Voltando ao plano geral de *On Translation: I Giardini*, vemos o próprio centro do pavilhão como uma crítica da tradução, mas através da estratégia da tradução, como uma forma de oferecer um caleidoscópio, de perverter o próprio sentido da tradução para instalar um dispositivo que revele as rachaduras, as fissuras reais que há muitos anos já se acumulam no sistema da Bienal. De certa forma, é análogo ao próprio fato das instalações multimidiáticas, ao trabalhar com novos meios, ao mesmo tempo fazerem deles o objeto de sua crítica e análise. Trata-se de ampliar o sentido dos meios, denunciando, evidenciando e inclusive construindo outros sentidos possíveis até agora não descobertos. Digo que o pavilhão por si só é uma tradução²⁷ porque traduz o que a Bienal é, através de uma complexa instalação formada por várias obras, que aproveitam, algumas delas, o conhecimento que o público já tem; ou seja, o pavilhão traduz as relações geopolíticas, o mercado da arte, como mecanismo moderno da Bienal, o lugar de consumo, que, como espaço físico, não tem outra qualidade que a de ser um lugar de passagem, “um descanso”, a princípio inocente, desprevenido, medíocre como praticamente são todos os novos lugares de passagem do mundo e deste tipo de parque temático e vida social atual²⁸. Logo, aos poucos, vai se revelando o outro nível, o nível das rupturas, no qual encontramos uma genealogia do poder da Bienal, através do quiosque de informações, que permite ir analisando as relações históricas, por exemplo entre as políticas mais doutrinárias e ditatoriais de países como Alemanha ou Itália e a tipologia arquitetônica usada em certas épocas ou o auge que isto teve na Bienal, mostrando que muito da história da arte e da arquitetura coincide minuciosamente com a história da política e da economia mundiais.

Na verdade, isto é o que acontece no centro do Pavilhão, quando o visitante, cansado das longas filas e da espera para chegar a cada pavilhão, entra neste e encontra o esvaziamento, intencionalmente planejado pelo artista, e, dependendo da possibilidade do espectador de localizar-se no fora da questão, ele se orienta por indagar sobre os elementos de informação que este lugar apresenta, tão comuns nos aeroportos, como qualquer outro elemento de mobiliário do sistema de controle espacial de um destes espaços de expulsão, como os denominara Paul Virilio, para se dar conta de que a função e o papel do quiosque foram deslocados através do sentido, para dar lugar a um dos

27. A respeito de Foucault, Garavito explica: “El objetivo quizá no sea el de descubrir qué somos, sino el rechazar lo que somos. Tenemos que imaginar y crear lo que podríamos ser para librarnos de esta especie de ‘doble atadura’ política que consiste en la simultánea individualización y totalización de las estructuras modernas del poder”. Tradução livre: “O objetivo talvez não seja o de descobrir quem somos, mas sim afugentar o que somos. Temos que imaginar e criar o que poderemos ser para nos livrarmos desta espécie de ‘dupla atadura’ política que consiste na simultânea individualização e totalização das estruturas modernas do poder”. Op. cit., p. 69.

28. O artista atenta para o fato de que o exercício do poder não se realiza através de enunciados

primeiros elementos de ruptura da instalação como dispositivo crítico.

Avançando no pavilhão obtemos listas, por exemplo, dos países convidados para a Bienal e, em seu verso, dos países nunca convidados, que não contam com um pavilhão, e isto organizado dentro de um elemento de mobiliário público geralmente usado para sinalização de um aeroporto, com que estamos acostumados, já que eles nunca contêm elementos contraditórios, paradoxais ou indutores de mudanças de sentido. Caso exatamente contrário às intenções do artista, que justamente determina para este elemento: o arquivo, o papel de subverter o próprio sentido do elemento sem alterar suas especificações de forma e materiais. Esta estratégia foi explicada de forma interessante por Deleuze, que argumentava que não haveria de se fazer transformações em choque e sim olhares caleidoscópicos que, desde dentro, criariam fissuras nos sistemas; parafraseando-o: perverter o sistema de dentro para operar através de microrrupturas do molecular para subverter a ordem do molar.

As imagens fotográficas de filas de gente que espera para poder entrar em cada um dos pavilhões lembram novamente os parques temáticos, instrumento último do urbanismo em associação com a economia capitalista, forma de *marketing* e especulação imobiliária baseada no controle do lazer e na geração de valor econômico, através da condução de ações sobre ações que ocupam o tempo livre e, aos olhos do mercado, “desprovido de ação”, pois estava “desprovido de benefícios econômicos”; este agora manipulado através de longas, extensas e anódinas esperas para entrar e ver o próprio esvaziamento. Pode-se assistir olhando-se assistindo no espaço/tempo da espera, para ver-se na realidade, de dentro de si, na superfície da pele do urbano, que coincide com a da economia. Foucault já anunciava a chegada do controle do tempo de lazer, através de operações estratégicas e novos aparatos de controle e governo que ordenariam, para seus beneficiados, o sempre permanente e indisciplinado a ser organizado, ou seja, o tempo e o comportamento individual²⁹.

Como conclusão a este documento pensaria na fabulosa relação com a forma de entender o dispositivo entre Foucault-Deleuze, a partir do pensamento, e Muntadas, na criação de suas obras. Chamam especialmente a atenção como o dispositivo é, por sua vez, a própria descrição maquínica das formas de controle e dominação de distintas épocas, modos, sistemas, exercícios de poder do governante ou das instituições, e como se desencadeia este conceito incluindo sua ruptura. Nas instalações de Muntadas é especialmente claro, já que neste texto pudemos decifrá-lo, qual é o lugar de fuga, o agenciamento da linha de subjetivação, o lugar possível para a tomada de consciência, para o exercício dessa habilidade crítica que permite entender o dispositivo de controle e, ao mesmo tempo, o dispositivo crítico no fora que se encontra dentro do próprio dispositivo, quando este se cria como instalação. Esta duplicidade de cada obra e do esforço do tema em suas duas versões é muito interessante porque, na verdade, o pensamento procede desta forma e, assim, a experiência destas questões procede também do mesmo modo.

hierárquicos ou com autores e responsáveis, como unicamente se suporia, perfeitamente diferenciados e identificáveis, o que permitiria exercer em relação a eles o distanciamento, mas justo o contrário, este se exerce no mimetismo atual muito alto entre todos os elementos, incluindo os mais banais e simples da vida social, pública ou privada, como, por exemplo, o mobiliário, a arquitetura; em relação a isto, Foucault explica: "Las relaciones de poder están profundamente arraigadas en el nexo social, no reconstruidas 'sobre' la sociedad, como una estructura suplementaria cuya eliminación radical uno pudiese quizás soñar. (...) De forma que el análisis, la elaboración, el cuestionamiento de las relaciones de poder (...) es una tarea política permanente, inherente a toda existencia social..."

Tradução livre: "As relações de poder estão profundamente arraigadas no vínculo social, não reconstruídas 'sobre' a sociedade, como uma estrutura suplementar com cuja eliminação radical se pudesse talvez sonhar. (...) De forma que a análise, a elaboração, o questionamento das relações de poder (...) é uma tarefa política permanente, inerente a toda existência social...". Op. cit., 1991, p. 32.

29. "El ejercicio del poder consiste en guiar la posibilidad de conducta y colocar en

orden la posible consecuencia. Es directamente un control sobre la acción, o un control desde la acción sobre otras acciones. Supone necesariamente sujetos libres, en desarrollo de una acción, cuyos comportamientos puedan ser conducidos".

Tradução livre: "O exercício do poder consiste em guiar a possibilidade de conduta e colocar em ordem a possível consequência. É diretamente um controle sobre a ação ou um controle a partir da ação sobre outras ações. Supõe necessariamente sujeitos livres, em desenvolvimento de uma ação, cujos comportamentos possam ser conduzidos".

Idem, p. 35.

Bibliografía complementar

- DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France, 1993.
- _____. *La imagen-movimiento: estudios sobre cine*. Barcelona/ Buenos Aires/ México: Paidós, 1992.
- _____. *Le bergsonisme*. Paris: Presses Universitaires de France, 1991.
- _____. *Le pli: Leibnitz et le baroque*. Paris: Minuit, 1988.
- _____. *Pourparlers: 1972-1990*. Paris: Minuit, 1990.
- _____. *Proust et les signes*. Paris: Presses Universitaires de France, 1986.
- DUGUET, Anne-Marie. A propos de quelques implications artistiques de l'interactivité. In: KLONARIS, Maria e THOMADAKI, Katerina (org.). *Mutations de l'image: art cinéma/video/ordinateur*. Paris: A.S.T.A.R.T.I., 1994.
- _____. Dispositivos. *Video-comunicaciones*. n. 48. Paris: Seuil, 1988.
- _____. Le double hérétique. In: CAUQUELIN, Anne e DUGUET, Anne-Marie (org.). *Paysages virtuels*. Paris: Dis/ Voir, 1988.
- _____. *Video, la mémoire au poing*. Paris: Hachette Littérature, 1981.
- _____. *Voir avec tout le corps*. Revue d'Esthétique. n. 10. Paris, 1986.
- _____. e PEYRON, Jean-Marc. *L'Odyssée du virtuel*. Paris: La Documentation Française, 1991.
- FOUCAULT, Michel. *Arqueología del saber*. México: Siglo XXI, 1978.
- _____. *Defender la sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- _____. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI, 1990.
- _____. *Nacimiento de la biopolítica*. Paris: Gallimard, 2004.
- _____. *Nacimiento de la clínica*. México: Siglo XXI, 2001.
- HEIDEGGER, Martin. Habiter, penser, batir. In: *Essais et conférences*. Paris: Gallimard, 1958.
- _____. La question de la technique. In: *Essais et conférences*. Paris: Gallimard, 1958.
- HERNÁNDEZ, Iliana. *Arte, arquitectura y nuevas tecnologías de información y comunicación. Aisthesis*. Santiago: Universidad Católica de Chile, Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de Filosofía, 2002.
- _____. Espacios inmersivos. El retorno del cuerpo. In: PENTIMALLI, Michela (org.). *Cuerpo e imaginarios*. La Paz: Universidad Mayor de San Andres, Facultad de Arte, Facultad de Filosofía/ Galería Simón I/ Patiño, 2001.
- _____. (org.). *Estética, ciencia y tecnología: creaciones electrónicas y numéricas*. Bogotá: Centro Editorial Javeriano/ Departamento de Estética, 2005.
- _____. *Estética contemporánea: producción de subjetividades en el cruce entre arte, ciencia y nuevas tecnologías*. Bogotá: Centro Editorial Javeriano, 2000.

- _____. *Habitabilité des images en mouvement. Vers une architecture transformable*. Tese de doutorado. Paris: Universidade de Paris I - Panthéon Sorbonne/ Septentrion, 1997.
- _____. *Inteligencia computacional en el arte y la arquitectura*. Medellín: Ed. Universidad Nacional de Medellín, 2000.
- MUNTADAS, Antoni. *Muntadas: On Translation: I Giardini*. Veneza: Pabellón de España, 51ª Bienal de Venecia, 2005. Catálogo de exposição.
- VIRILIO, Paul. *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama, 1988.
- _____. *La inercia polar*. Madri: Trama, 1991.
- _____. *La máquina de visión*. Madri: Cátedra, 1989.
- _____. La troisième fenêtre. *Cahiers du cinéma*. n. 322. Paris, abril de 1981.
- _____. *L'espace critique*. Paris: Bourgois, 1984.
- _____. Un urbanisme teleobjectif. *Videoglyphes*. n. 3-4. Paris, 1980. Catálogo: *Video, paysages, architecture*.
- _____. *Vitesse et politique*. Paris: Galilée, 1977.

Iliana Hernández García é doutora em Arte e Ciências da Arte pela Universidade de Paris I - Panthéon Sorbonne, pesquisadora e conferencista internacional em Estética e Filosofia da Arte, na relação Arte-Ciência-Tecnologia, em Filosofia Estética e nas criações eletrônicas e numéricas, de vídeo e videoinstalação. Atualmente dirige o Departamento de Estética da Universidade Javeriana, Bogotá.

Tradução de Eduardo Jesus